

A Década de 1990 do Cinema Português: Análise histórica e estética de *Glória*, de Manuela Viegas

Cátia Rodrigues

IFILNOVA – FCSH, Portugal
ferreirarodriguescatia@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-8229-0771>

RESUMO O presente artigo propõe uma análise estética de *Glória* (1999), a única longa-metragem de Manuela Viegas, a partir da sua inscrição na história mais recente do cinema português. Desde 1980, Viegas destaca-se como montadora de importantes filmes portugueses, a saber: *Conversa Acabada* (1981), de João Botelho, *Silvestre* (1981) e *À Flor do Mar* (1986), de João César Monteiro, *Gestos e Fragmentos – Ensaio Sobre os Militares e o Poder* (1984), de Alberto Seixas Santos, *O Sangue* (1990), de Pedro Costa, *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde, entre outros. *Glória* surge num contexto particularmente frutífero do cinema português, a década de 1990, pautada, por um lado, por uma continuidade – o cinema português continuava a par das tendências estético-formais vigentes no resto do mundo –, por outro lado, por uma ruptura, especialmente do ponto de vista identitário – o cinema português deixava de se querer tão ou nada “português”, rejeitando a categorização estanque de “nacional” para se afirmar trans-histórica e nacionalmente. Nas últimas décadas, a construção e linearidade da história do cinema português tem sido alvo de um esforço de pluralização e descentramento, através da interrogação e, sempre que possível, expansão do cânone. Tratando-se de um processo ainda em curso, uma das maiores preocupações dos investigadores e historiadores contemporâneos é a de colmatar uma das mais evidentes ausências dessa “construção histórica”: o cinema, em sentido abrangente (realização, montagem, direcção de fotografia, direcção de som, produção, etc.), feito por mulheres, relegado para as margens do esquecimento no contexto da produção portuguesa – como foi o caso de *Glória*, de que são conhecidos poucos textos críticos ou académicos.

PALAVRAS-CHAVE Morte; esquecimento; terror; graça; infância.

Introdução

Nas últimas décadas, a construção e linearidade da história do cinema português têm sido alvo de um esforço de pluralização e descentramento, através da interrogação e, sempre que possível, da expansão do cânone. Paulo Cunha identifica como um dos problemas da historiografia do cinema português o facto de ela ter sido deixada, durante muito tempo, à responsabilidade “de curiosos, entusiastas e autores que estavam comprometidos com o próprio objecto”, os quais “mais do que estudar e analisar o cinema português e a produção pseudo-historiográfica produzida até meados da década de 1990, preocupavam-se sobretudo por promovê-lo junto do público e da crítica” (Cunha 2016, 36). Uma das consequências que daí resulta, continua Paulo Cunha, foi a criação e promoção de mitos “que, de forma mais implícita ou explícita, manipulavam o passado do cinema português e condicionaram a sua construção histórica” (Cunha 2016, 36). Tratando-se de um processo ainda em curso, uma das principais preocupações dos investigadores e historiadores contemporâneos é a de colmatar uma das mais evidentes ausências dessa “construção histórica”, o cinema, em sentido abrangente (realização, montagem, direcção de fotografia, direcção de som, produção, etc.), feito por mulheres e relegado para as margens do esquecimento no contexto da produção portuguesa.

Em 2020¹, uma nova publicação, *Women's Cinema in Contemporary Portugal*, editada por Mariana Liz e Hilary Owen², procura mapear o trabalho de realizadoras portuguesas, desde os anos 1970 até aos dias de hoje. No total, os diferentes artigos do livro da autoria de dez ensaístas, abordam a obra de 14 realizadoras, a saber: Cláudia Varejão, Inês de Medeiros, Joana Pimenta, Leonor Teles, Margarida Cardoso, Margarida Gil, Noémia Delgado, Raquel Freire, Rita Azevedo Gomes, Salomé Lamas, Solveig Nordlund, Susana de Sousa Dias e Susana Nobre. Embora este se adivinhe um processo longo de devolução a estas realizadoras da atenção e reconhecimento que a história e o meio cinematográfico lhes negou, esta obra é um passo fundamental para “perscrutar a forma como a mulher surge enquanto sujeito temático de cada uma delas”, escreve Lúcia Jorge no prefácio (2023, 27).

¹ No mesmo ano, é publicada, pela Intellect, a obra *Women in Iberian Filmic Culture. A Feminist Approach to the Cinemas of Portugal and Spain*, editada por Elena Corder-Hoyo e Begoña Soto-Vázquez (2020).

² A obra foi traduzida e publicada em português três anos mais tarde com o título *Realizadoras Portuguesas Cinema no Feminino na Era contemporânea* (2023).

Fora do elenco de realizadoras abordadas na obra em questão, encontra-se, entre outras, Manuela Viegas. Não se pretende aqui evidenciar as ausências num sentido pejorativo – ausência de resto reconhecida pelas editoras –, mas precisamente dar conta do vasto legado de obras cinematográficas realizadas por mulheres que continua de fora tanto do âmbito da crítica quanto dos estudos académicos. Neste panorama, o caso de Viegas é singular: tendo sido o primeiro filme português a estreiar na competição internacional do prestigiado Festival de Cinema de Berlim, de *Glória* são poucos os textos críticos à disposição e nenhum de cariz académico, como se verá pela extensão e composição da bibliografia. A estreia da nova cópia digital restaurada da obra, supervisionada pela Cinemateca Portuguesa – Museu do Cinema no âmbito do Plano de Recuperação e Resiliência³, no dia 30 de Setembro, no Centro Cultural Gil Vicente, no Sardoal, onde *Glória* foi filmado, e com exibição em sala prevista para o ano de 2025, configura-se para os seus espectadores contemporâneos como uma oportunidade de resgatar o filme do esquecimento e inscrevê-lo em plena extensão no nosso olhar, na nossa atenção e na história do cinema português, que permanece inacabada. Nesse sentido, o presente artigo propõe-se analisar a primeira e única longa-metragem de Manuela Viegas, *Glória* (1999), procurando contribuir para os estudos fílmicos e para o esforço que neles tem vindo a ser levado a cabo por investigadoras como Mariana Liz e Hilary Owen, entre outras.

Os anos 1990 do cinema português: a adolescência como alegoria e símbolo cinematográfico de uma crise identitária nacional

Glória, de Manuela Viegas, surge num contexto particularmente frutífero do cinema português, a década de 1990. Embora até 1995 se tenham destacado principalmente realizadores já consagrados, como Manoel de Oliveira e João César Monteiro, é na segunda metade da década que se consagra uma nova geração de realizadores que marcará o cinema português contemporâneo. Entre eles encontram-se realizadores com

³ “Esta nova cópia resulta da digitalização em 4K, por imersão em janela líquida, do negativo original de câmara em 35mm e do negativo original de som ótico, materiais preservados pela Cinemateca Portuguesa. A digitalização, restauro digital e correção de cor foram realizadas numa parceria entre a Cineric Portugal e a Irma Lucia Efeitos Especiais, e o restauro digital do som foi feito pelo Billyboom Studio, em 2024, usando uma cópia de distribuição como referência.” Informação disponibilizada pela Cinemateca Portuguesa em <https://www.cinemateca.pt/Cinemateca/Noticias/Estreia-da-nova-copia-digital-restaurada-de-GLORIA.aspx>.

alcance nacional e internacional, como, por exemplo, Pedro Costa e Teresa Villaverde. Manuela Viegas inscreve-se enquanto realizadora nesta segunda metade da década, sendo que, já desde 1980, é montadora de importantes filmes portugueses, a saber: *Conversa Acabada* (1981), de João Botelho, *Silvestre* (1981) e *À Flor do Mar* (1986), de João César Monteiro, *Gestos e Fragmentos - Ensaio Sobre os Militares e o Poder* (1984), de Alberto Seixas Santos, *O Sangue* (1990), de Pedro Costa, *A Idade Maior* (1991), de Teresa Villaverde, entre outros.

Depois do Cinema Novo, herdeiro das vanguardas cinematográficas europeias, nomeadamente a *nouvelle vague* francesa e o neo-realismo italiano, e da “escola portuguesa”, que, em traços gerais, continuou o projecto de modernidade iniciado nos anos 60 pelo movimento precedente, os anos 1990 pautam-se, por um lado, por uma continuidade – o cinema português continua a par das tendências estético-formais vigentes no resto do mundo –, por outro lado, por uma ruptura, especialmente do ponto de vista identitário – o cinema português deixa de se querer tão ou nada “português”, rejeitando a categorização estanque de “nacional” para se afirmar trans-histórica e nacionalmente.⁴ Como sublinha Tiago Baptista no artigo “Nacionalmente correcto: a invenção do cinema português”, a respeito do ciclo “géneros nacionais”, organizado pela Cinemateca em Dezembro de 2007, João Bénard da Costa afirmava que o carácter distintivo do dito cinema português não era tanto por causa de um género ou estilo cinematográfico próprios, como por um impulso para “reflectir o imaginário nacional no cinema” (Baptista 2009, 307), ao qual ficou associado um arquétipo da

⁴ Sobre as novas categorias que passaram a ocupar o léxico dos estudos fílmicos nas últimas décadas, cinema pós-nacional, cinema do mundo ou cinema transnacional, cf.: Andrew, Dudley. 2004. “An Atlas of World Cinema.” *Framework: The Journal of Cinema and Media* 45(2): 9–23; Bergfelder, Tim. 2005. “National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies.” *Media, Culture & Society* 27(3): 315–331; Cunha, Paulo. 2016. “Para uma história das histórias do cinema português.” Em *O que é o cinema português?*, organizado por Frederico Lopes, 36–45. Covilhã: LabCom; Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press; Higbee, Will, e Lim, Song Hwee. 2010. “Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies.” *Transnational Cinemas* 1(1): 7–21; Nagib, Lúcia, Perriá, Chris, e Dudrah, Rajinder, orgs. 2012. *Theorizing World Cinema*. London e New York: I.B. Tauris; Ribas, Daniel. 2014. “Do Novo Cinema ao Cinema Contemporâneo: A Questão da Identidade Nacional no Cinema Português.” Em *Retratos de Família: A Identidade Nacional e a Violência em João Canijo*, 88–197. Tese de doutoramento apresentada à Universidade de Aveiro; Graça, António Rui. 2016. “O Cinema Português como «Cinema Nacional».” *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3(1): 84–100.

Realizadoras Mulheres: Cinema no Feminino na Era Contemporânea também se debruça sobre estes conceitos no âmbito de uma investigação dos estudos de género na área dos estudos fílmicos.

representação cinematográfica de Portugal e de uma identidade portuguesa.

Tal seria verdade até ao final da década de 1980, mas a nova geração dos 1990 vem alterar profundamente o conteúdo e a forma que tinha constituído essa representação até então. Se o cinema português se caracterizou, de acordo com Bénard da Costa, por ser um retrato do país e se o país, ele próprio, atravessa uma crise identitária sócio-política, então é de esperar que essa crise transborde para o cinema e dê lugar, se não a um novo, a um diferente imaginário de Portugal. Estando Portugal, à época, a atravessar uma crise identitária que o desloca do seu passado colonial para a modernização democrática europeia, o cinema português, desde os anos 1980, toma de empréstimo essa crise para olhar um Portugal esquecido e marginalizado de “indivíduos que se sentem deslocados em relação às suas famílias, empregos ou comunidades, [que] foram por isso frequentes durante os anos oitenta. Algumas figuras recorrentes como o exilado, o emigrante ou o órfão, ventilavam os pontos de vista dos realizadores sobre as origens e a essência de uma psicologia nacional responsabilizada pela mediocridade do país” (Baptista 2009, 318–319). Ao tornarem-se objectos da representação cinematográfica, não admira que estes sujeitos marginalizados também se tenham tornado sujeitos dessa mesma representação.

Em parte, o surgimento de mulheres realizadoras deve-se a essa mudança nos constituintes da relação sujeito-objecto da representação, mas também à evolução sócio-cultural que se deu no país, primeiro, com o 25 de Abril, e, depois, enquanto futuro a alcançar com a entrada na União Europeia, em 1986. A Revolução de Abril veio propor uma alteração na ideia de Portugal, que até então assentava na noção de império acoplada a uma ideia de grandeza, e a entrada na União Europeia acabou por agravar a crise identitária de um país agora reduzido à sua pequenez territorial, à posição periférica face aos restantes países europeus e à prevalência dos “brandos costumes”. Um passado colonial plurissecular e uma ditadura que durou cerca de quarenta e oito anos dificultou em todos os aspectos a transição do país para um contexto europeu e, por consequência, global. Estas circunstâncias originaram uma crise identitária nacional, deixando sem rumo e sem substância uma ideia de portugalidade com princípio, meio e fim no passado. Não obstante à ideia de identidade estar correlacionada a ideia de alteridade, uma vez que a construção de uma identidade se faz com o outro e a partir dele, no exemplo português, o outro (o marginalizado,

toxicodependente, pobre, imigrante, racializado, mulher, etc.) foi considerado até então como absolutamente independente, quase não existente na construção da identidade portuguesa, novamente, ancorada na ideia de império e num sistema social profundamente patriarcal, machista e misógino.

No cinema, em termos estilísticos e formais, vários autores, entre eles Paulo Filipe Monteiro (1995), Carolin Overhoff Ferreira (2005), Tiago Baptista (2009), Daniel Ribas e Paulo Cunha (2025), elencaram um conjunto de características partilhadas pelos filmes dos anos 1990, particularmente relevantes em *Glória*, que se relacionam directamente com o contexto cultural, social e político de então: a escolha de personagens nos estádios da infância ou adolescência, muitas vezes marginalizadas; a instabilidade emocional e identitária dessas personagens; a desestruturação das instituições familiares e sociais; a deslocação para periferias geográficas, tanto urbanas quanto rurais; o confinamento e claustrofobia dos espaços interiores; a deriva ou errância das personagens; as narrativas elípticas; a prevalência do fora-de-campo; as personagens femininas num contexto de fragilidade, a partir do qual adquirem agência; a escassez de diálogos; a atmosfera lúgubre; e o primado do presente.

Sendo uma das mais importantes, a adolescência surge como agregadora das restantes, uma vez que, no contexto sócio-cultural anteriormente descrito, a adolescência passou a ocupar um lugar central nas narrativas cinematográficas portuguesas. O motivo prende-se com uma espécie de transição identitária associada a este período do crescimento como também com uma ideia de futuro que ele comporta. Carolin Overhoff Ferreira justifica a escolha pela adolescência do seguinte modo: “O interesse evidente pelas personagens adolescentes como alegoria das crises de identidade no cinema português parece facilmente explicável, dado que a adolescência é, por definição, uma situação de instabilidade identitária. Além disso, a adolescência é habitualmente referida como um momento de descontinuidade, de ruptura, de perturbação e de conflito, uma vez que se avolumam as inquietações sobre o seu potencial destrutivo ou transgressor” (2005, 36). Por outras palavras, os adolescentes constituem-se enquanto alegoria e símbolo cinematográfico, remetendo a uma crise identitária mais alargada, agora confrontada com o reduto da sua própria alteridade. O outro, enquanto categoria ontológica decisiva e necessária à formação e afirmação do eu,

afigura-se particularmente fundamental durante a adolescência.⁵ Eles, os adolescentes do cinema, fazem parte do tecido social marginalizado, sendo portadores de um conflito interno emocional que gera um distanciamento para determinadas estruturas, num sentido micro, a família, num sentido macro, a sociedade, ambas em transformação após o Salazarismo, onde eram tidas como estruturas basilares e estanques do *ser-se português*. “Por isso”, segundo Paulo Cunha e Daniel Ribas, “estas personagens ‘em transição’, que se colocam em rituais de iniciação ferozes, são também uma metáfora da transição de Portugal e da sua geografia cultural e afetiva” (2025, 18).

Os desaparecimentos, ausências e conflitos lançam as personagens adolescentes numa errância sem destino, tal qual o Portugal de Eduardo Lourenço preso num passado-presente (1999, 14) solitário e sem destino. Deixadas à sua mercê, estas são personagens sem-lugar físico, social, político, destinadas a viver amarradas ao presente, ao seu presente. A este respeito, Tiago Baptista afirma que “a meio dos anos noventa, alguns novos realizadores vão concentrar-se na contemporaneidade portuguesa e inundar o cinema português de presente e realidade”, sendo que a escolha de personagens adolescentes traduz uma “predisposição para descobrir o outro e o tempo presente” (2009, 320-321). Sem se apegar em demasia a ideologias ou posições políticas mais ou menos críticas, essa descoberta é atravessada subtilmente por uma reflexão política simbolizada pela situação das suas personagens. Não obstante, um dos gestos mais políticos do cinema português funda-se na potência radical de uma alteridade a que deu corpo, entre várias personagens, Ivan e Glória, os adolescentes da primeira e única longa-metragem de Manuela Viegas e da qual, pelo terror e graça, se deu imagem, se deu planos, se deu cinema.

⁵No seu artigo, Carolin Overhoff Ferreira desenvolve de forma mais alargada uma análise sobre diferentes teorias de identificação, subjectivação, intersubjectivação, entre outras, a partir da leitura de autores tais como Stuart Hall, Jessica Benjamin, etc. Cf.: Overhoff Ferreira, Carolin. 2005. “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films.” *Camera Obscura* 20(2): 59. Durham: Duke University Press.

Do terror e da graça do desaparecimento em *Glória*, de Manuela Viegas

Glória inscreve-se nas tendências que surgiram no cinema português com a entrada de novos realizadores e realizadoras no panorama nacional dos anos 1990, assim como na herança estético-formal vinda desde os anos 60 com o Cinema Novo e dos anos 80 com a “escola portuguesa”. Não obstante, como é próprio dos filmes desse período, apresenta um conjunto de características que lhe conferem uma certa singularidade em relação aos seus pares contemporâneos, sem a votar ao isolamento e ao distanciamento em relação a eles. Ainda assim, *Glória* continua a ser “uma das obras mais injustamente esquecidas do cinema português” (Hernandez Cardoso 2019, 74).

Em traços gerais e, decerto, simplistas, *Glória* é um filme sobre a relação entre dois adolescentes: Ivan (Francisco Relvas) e Glória (Raquel Marques). Num povoado a sul de Lisboa, de nome Sardoal, as suas vidas cruzam-se por força de circunstâncias que lhes escapam ao controlo. Ivan abandona Lisboa para ir viver com o pai, Vicente (Jean-Christophe Bouvet), na “casa da estação”, já que a sua casa tinha sido destruída por um incêndio que deflagrara anos antes. Ao lado vive Glória, “uma miúda que sobrevive a um mundo adverso e masculino” (Cunha e Ribas 2025, 17), acompanhada por outras crianças órfãs aos cuidados de Teresa (Isabel de Castro). Ao contrário de Pedro Costa e Teresa Villaverde, que filmam a cidade de Lisboa e os seus subúrbios, Manuela Viegas volta-se para o interior rural do país, aproximando-se mais nesse aspecto do cinema de António Reis e Margarida Cordeiro, Manuela Serra, entre outros. Todavia, a realizadora afasta-se de qualquer intencionalidade documental de cariz etnográfico, uma vez que opera uma ficcionalização da paisagem natural e humana do Sardoal, à semelhança do que vimos, por exemplo, em *Trás-os-Montes* (1976), de António Reis e Margarida Cordeiro, ou *O Movimento das Coisas* (1985), de Manuela Serra. É importante sublinhar este afastamento de Manuela Viegas do impulso que atraiu vários realizadores portugueses para o interior de Portugal e que João Mário Grilo sintetizou: “Alguns cineastas – no documentário e na ficção – partem, assim, à descoberta desse país remoto e esquecido, da sua identidade e dos seus mitos, operando um exorcismo formal, que teve consequências decisivas para o futuro do cinema português” (2006, 90). Apesar de *Glória* ser um filme sobre o desaparecimento ou, como o disse Manuela Viegas em *Um Filme Português* (2011), sobre “a beleza do desaparecimento” dos corpos em vertigem sobre a sua própria

existência, não o é tanto sobre uma mundividência colectiva que espelhava a distância geográfica e temporal no imaginário cinematográfico, por exemplo, da região de Trás-os-Montes no filme de António Reis e Margarida Cordeiro e também em *Acto da Primavera* (1963), de Manoel de Oliveira. Nesse sentido, Manuela Viegas procura a delimitação de uma “geografia afectiva”⁶ por onde se movem Ivan e Glória, cujos eixos longitudinal e latitudinal são a água e a luz, pois, como afirmou Jean-Michel Humeau, director de fotografia do filme, em entrevista ao jornal *Público* no contexto da estreia de *Glória* em Paris, no ano da sua realização, a matéria do filme é “a relação entre as crianças e a sua atracção pela água ou a dicotomia dia/noite”.

Do fora-de-campo chega-nos o primeiro sinal de Glória, a sua voz. Segue-se a imagem do seu corpo em roupa interior, numa fragilidade que contrasta com a resistência que a voz impunha enquanto tentava desenvencilhar-se de uma brincadeira cruel de um grupo de rapazes. A aparição de Glória na margem do rio Tejo vincula a sua existência à água, porque dela nasce para o olhar e nela irá desaparecer, fazendo de *Glória* “um filme banhado pela água” (Hernandez Cardoso 2019, 71-72). Glória, por sua vez banhada pela morte, é o sujeito e o corpo do filme de Manuela Viegas, juntando-se às personagens femininas mais marcantes desse período, a saber: Rita, de *Corte de Cabelo* (1995), realizado por Joaquim Sapinho; as mulheres de *Casa de Lava* (1995) e Vanda, de *No Quarto da Vanda* (2000), de Pedro Costa; Andreia, de *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde; para nomear apenas algumas. Todas elas trazem a fragilidade como substracto da possibilidade de resistência, aqui tida como o primeiro estágio de relação com o outro, neste caso, com Ivan. Com efeito, Glória e Ivan descobrem-se na fragilidade que partilham; ambos sofrem por uma ausência, ainda que de natureza distinta: o pai de Ivan é uma *presença ausente* por conta da doença de que padece e a mãe, presença efémera, de quem nada se sabe; por sua vez, de Glória não se conhece nem pai nem mãe. A experiência dessa ausência, que opera como *ausência presente*, funciona como elo entre os dois adolescentes, que se tornam companheiros de errância e solidão. O que se sabe dessa experiência é sentido ou adivinhado pela teia relacional que o filme discretamente vai pondo a descoberto, uma vez que Viegas, ao evitar cair numa qualquer espécie de psicologização das personagens,

⁶ Expressão da realizadora.

nada explica dessa experiência, cujas causas desconhecemos, cingindo-se a mostrar-nos os seus efeitos. Um deles é a iminência da ruína de tudo, simbolizada pela casa destruída de Vicente que serve de palco às brincadeiras de Ivan e Glória.



Imagem 1: Ivan e Glória. Fotograma de *Glória* (Viegas, 1999). 00:32:02 | © 2024 Rosa Filmes

A relação entre os dois adolescentes é atravessada por um perigo que não se vê – a ameaça da morte que se erige ao longo do filme. O primeiro abalo acontece quando Mauro regressa da prisão com a memória do fogo que destruiu a casa do irmão Vicente. A sua presença causa uma mudança no curso das personagens: agrava o estado de saúde de Vicente, que parece sempre mais e mais próximo da morte, exerce uma atracção inexplicável sobre Glória e, consequentemente, sobre Ivan, à conta do seu fascínio por Glória. Mauro é o impulsionador de uma ideia de desaparecimento que atravessa o filme, sendo a sua morte a primeira e única que se nos mostra. O desaparecimento é a ideia e o acontecimento de *Glória*, um filme lacunar no qual cada espaço vazio ou esvaziado é símbolo de uma fuga.

Desde o Cinema Novo até à contemporaneidade, a morte parece ser um dos temas predilectos dos realizadores e realizadoras portugueses e a

perda a sua dimensão mais visível. Segundo Augusto M. Seabra “depois de 1963, não existe praticamente nenhum filme português importante que não aborde os temas da morte ou de uma lenta agonia. Mais do que uma representação pontual, a morte é, em numerosos filmes, o mesmo material, o objeto da *mise-en-scène* e de um ritual” (1989, 8). Ao contrário do que acontece com vários filmes portugueses, a morte em *Glória* não surge acompanhada de uma melancolia, modalidade ontológica por excelência da convocação temporal do passado. Pelo contrário, *Glória* afasta-se de um arco temporal milenar, próprio das narrativas mitológicas, onde passado e futuro se confundem, como é o caso de *Trás-os-Montes* ou *Acto da Primavera*, circunscrevendo-se a um presente sem possibilidade de fuga. É, nesse sentido, um filme claustrofóbico, pedindo de empréstimo a expressão de Leonor Areal (2008, 403), porque “nasce sobre a tragédia”, nas palavras de Paulo Cunha e Daniel Ribas (2025, 22), em que as personagens permanecem encerradas, sem qualquer saída à vista. Num filme onde as lacunas, como dissemos, são símbolo de fuga, todas as personagens, à excepção de Teresa, que tenta “trazer ao mundo [dessas personagens] alguma presença afectiva” (Cunha e Ribas 2025, 18), estão aprisionadas num intervalo espaço-temporal que se vai afunilando ao longo do filme, amarrando-as à sua condição presente. Vicente é doente e não deixará de o ser; Mauro é marginal e não deixará de o ser; Ivan é solitário e não deixará de o ser; Glória é uma criança sujeita a um só destino e nada a salvará dele.

Escusamo-nos à descrição exaustiva de tudo quanto se passa e tudo quanto se diz em *Glória*, pois o que do filme mais se evidencia é, sobretudo, da ordem do visível e não do dizível, ou apenas da sua negatividade, o não-dito, duas dimensões que têm no filme “uma relação tensa e nunca resolvida” (Hernandez Cardoso 2019, 69). A face visível da morte é vincada nessa tensão, porque a ideia do desaparecimento está para lá das fronteiras do dito como sombra do sentido que ao filme apenas é permitido mostrar, gesto que radicaliza o olhar como instância de relação com o mundo. Uma relação lacunar, tal como o é o filme, que impede o encerramento sobre si próprio e por onde a ideia de morte vai fissurando o tecido narrativo, dotando a imagem de uma “fragilidade essencial”. Assim o viu Hernandez Cardoso, “do visível” que “confere a primazia ao que se situa para além da narração e manifesta um intenso desejo de cinema” (Hernandez Cardoso 2019, 72). Para o autor de um dos poucos textos dedicados ao filme, “a imagem [recusa-se] a narrar uma história e que, entre causa e efeito, opta por se deter, com pudor, no

efeito” (Hernandez Cardoso 2019, 73). Há, em *Glória*, sem dúvida, uma secundarização da narrativa à qual se sobrepõe o trabalho da imagem e do que dela é mostrado e experienciado. Essa é, na verdade, uma tendência que se verifica no cinema português.⁷ Nesse sentido, a imagem e o plano são a matéria-prima dos filmes portugueses em termos de luz, *mise-en-scène*, enquadramento, fotografia e, sobretudo, montagem. Paulo Filipe Monteiro, crítico desta postura anti-narrativa, faz dela uma descrição que, embora se refira ao período entre os anos 60 e 80, também se aplica a *Glória*:

Nos diversos caminhos de um ‘cinema experimental-pulsional’, os anos sessenta retomam os princípios de liberdade experimental do cinema primitivo, dando ênfase à energia e aos afectos: não aqueles produzidos pela narração, mas os criados por rupturas, descontinuidades, descentramentos, ou pelos próprios materiais no seu estado mais puro e fragmentário possível, tomados, como no cinema primitivo, plano a plano. Os novos cineastas portugueses, nos seus textos, nas suas entrevistas, nas suas aulas e conversas, ensinam-nos justamente a ver os filmes plano a plano, e não como um todo, apreciando um momento ou outro e não pensando a obra como uma totalidade (como uma obra): ela vale pelo que os seus planos, ou alguns deles, valerem (Monteiro 1995, 930).

Glória não é excepção. O primeiro plano do filme – um mero adeus no gesto breve de um aceno à cidade de Lisboa por personagens extemporâneas que não se voltarão a mostrar – assume uma dupla função na sua singularidade: a primeira, no plano narrativo, indicia a mudança de Ivan de Lisboa para o Sardoal, que pode ser analisada à luz dos movimentos cinematográficos portugueses para o interior do país; a segunda, de natureza formal, onde reside a *raison d’être* do plano, que, caso contrário, se esgotaria como um breve detalhe de contextualização narrativa. Trata-se da potencialidade do *corte*, ou, em termos deleuzianos, do plano enquanto *corte móvel*, que, pela montagem, instaura uma fissura temporalmente incomensurável no próprio acontecimento narrativo da mudança. Entre a janela de Lisboa e a janela do carro que da cidade se afasta é colocada em plena evidência o *raccord* entre a realizadora e a montadora, uma e a mesma em *Glória*. Seguindo Paulo Filipe Monteiro (1995, 930), sendo possível dissecar o filme como

⁷ À excepção de Manoel de Oliveira, que se destaca pela procura de sentido na forma, meio essencial do confronto entre o visível e o invisível, entre estes e o dizível.

um todo através de uma análise anatómica exaustiva plano a plano, valorando-os hierarquicamente, cabe-nos reconhecer pelo menos um elemento que o perpassa, ora como figuração – presença visível no campo –, ora como premonição – presença invisível no fora-de-campo –, mas sempre presença: a água. Exemplo do confronto entre as duas dimensões é o plano picado do rasto premonitório de água deixado nas escadas da casa da estação por passos acompanhados por um movimento de câmara cuja ascensão é interrompida para no plano fixo seguinte revelar Glória como a figura banhada pela morte.



Imagem 2: Rasto de água na casa da estação. Fotograma de *Glória* (Viegas, 1999). 00:18:14 | © 2024 Rosa Filmes

O primado do olhar sobre o encadeamento narrativo convoca mais a experiência da luz – nessa diferença fundamental entre noite e dia que molda os afectos e as disposições das personagens – do que o desenvolvimento da narrativa em acções perfeitamente encadeadas numa lógica de causa e efeito. Por essa razão, as situações em *Glória* adquirem sentido única e exclusivamente em função da relação entre as duas crianças, e entre elas com o que as rodeia, sobretudo a água. António Ramos Torres, na crítica ao filme publicada no *Jornal de Notícias* aquando da sua estreia, vê em *Glória* “uma dorida memória do neo-realismo, já sem a esperança militante que o alimentava” (1999). Essa memória de que nos fala Ramos Torres consiste no que Bazin, citado por Deleuze, afirmou ser “uma nova realidade, supostamente dispersiva,

elíptica, errante ou oscilante, operando por blocos, com ligações deliberadamente fracas e acontecimentos flutuantes” (Deleuze 2015, 7). A narrativa de *Glória* é fragmentária, deixando-se interpelar pelo modo de estar no mundo e pelo mundo de Ivan e Glória, sem grande atenção ao encadeamento das acções do filme, desvinculadas que estão de uma construção dramática clássica. Os principais espaços do filme – casa da estação e estação, o rio e o terreno da casa em ruínas – surgem como se nada os ligasse fisicamente, apenas cumprindo a função de participarem da relação entre as personagens. Por sua vez, cada personagem age como se soubesse desde o início o seu destino – nenhuma acção possui outro efeito que não o de adiar a morte e só se relaciona com a anterior ou a próxima nessa medida, pouco importando se é ou não cumprido um fio narrativo. Há, neste aspecto, uma despreocupação da realizadora face ao sentido do filme e, conseqüentemente, à natureza da relação do espectador com ele. Isso leva-nos a questionar se as elipses apelam a uma mobilização do espectador, no sentido do preenchimento das lacunas do filme, ou se, pelo contrário, aprofundam os seus abismos, hostilizando a presença do espectador, para quem Ivan e Glória permanecerão um mistério que a narrativa se abstém de desvendar, mas que a imagem e os planos nos mostra.

Não obstante a comparação ao neo-realismo nos parecer oportuna, Manuela Viegas segue também uma certa tendência no cinema português do período dos anos 60 a 80, que, em certa medida, rejeita o naturalismo ou realismo cinematográficos, sem que no seu caso isso implique uma rejeição do real. *Glória* não o rejeita, pressupõe-no, sob outra forma, fragmentária e não-linear, de onde resulta a percepção da realidade como intervalo ou abismo. Este paradoxo, que se podia dizer desfeito, não só pela subtracção da pulsão militante, no caso do neo-realismo, mas também pela postura anti-narrativa que o cinema português assina desde muito cedo, contribui para uma originalidade dos filmes portugueses, que reconhece e, todavia, ultrapassa as influências das vanguardas europeias:

[a] identidade do mais original cinema português, e que ao mesmo tempo o integra e o distingue na modernidade de todo o cinema, [é]: a maneira única como, aqui, um «cinema da imagem» num sentido extremo (um cinema plástico, onde a narrativa assenta na construção do espaço tempo da imagem muito mais do que nas convenções clássicas naturalistas) pressupõe tantas vezes, num aparente paradoxo, a máxima tangibilidade do real seja isso ao nível

da própria génese da obra, seja ao nível do fabrico do plano (Costa 2004, 118–119).

Nesse sentido, o cinema português estaria mais próximo da forma poética, a que José Manuel Costa designaria “um cinema-poesia que, para além disso, nasceu fora de uma matriz ‘realista’” (2004, 119). Também João Mário Grilo atribui esta característica ao cinema português, explicitando-a:

A poesia é uma maneira muito mais rigorosa de tornar visível ao leitor o processo de construção das suas figuras, enquanto na prosa essa construção passa de uma maneira mais ilusória. Nesta última, o leitor tem mais possibilidades de viver as emoções de uma intriga. Ora, na poesia não temos possibilidade de viver qualquer tipo de emoção que não passe pela forma. Eu acho que o cinema português é um cinema muito marcado por essa dimensão da poesia (2006, 148).

Manuela Viegas alia as duas dimensões, realismo e poesia, sem que uma prevaleça sobre a outra, num gesto simultâneo de ruptura e continuidade com a herança do cinema português. Pelo seu enraizamento no presente, *Glória* é um filme realista; todavia, pela narrativa elíptica, pelo afrouxamento do nexos causal entre as acções do filme, que não possuem qualquer função dramática num todo pré-estabelecido, pelo mistério que permanece apesar de tudo o que nos foi mostrado, pelo primado do silêncio e do olhar sobre a coesão narrativa e os diálogos, *Glória* é também um filme poético. Não se esgotam nesta enumeração as razões pelas quais as duas dimensões se encontram unidas no filme, mas importa notar que, a ligá-las na sua aparentemente contraditoriedade, está a frágil adolescência partilhada por Ivan e Glória.

Às razões anteriormente mencionadas para a presença dos adolescentes nos filmes portugueses dos anos 1990 podemos acrescentar o que Deleuze identificou como uma tendência do neo-realismo para a presença de crianças, indiscutivelmente “mais aptas a ver e a ouvir” (Deleuze 2015, 11) do que os adultos, designando todo o cinema moderno como “um cinema de vidente” (Deleuze 2015, 200). Esta aptidão atribuída às crianças permite-nos distinguir duas dimensões que, em tensão, dão forma a *Glória*: o olhar e o som. Sobre a primeira, eis a análise de Abílio Hernandez Cardoso:

Conceder o primado ao olhar, como é o caso deste filme, é não aceitar o visível como um dado adquirido, é recusar a ilusão da objectividade. (...) Olhar é uma questão de intensidade é justamente a intensidade de um olhar que este filme nos propõe. Um olhar tão intenso que suprime do visível a emoção, numa *mise-en-scène* austera e elítica, que faz de *Glória* uma obra depurada, que se atém ao essencial, à parte mais secreta das coisas, e erradica tudo o que está para além dessa fronteira interior (2019, 70).

Com efeito, Manuela Viegas subtrai tudo quanto poderia ser acessório, sendo que muitas vezes tal pode mesmo ser o excesso do dito e do mostrado, de modo que se algum sentido se pode retirar será do confronto entre o visível e o dizível com o ocultado e o silêncio. Esse confronto exige uma escassez de diálogos, reduzidos às exigências mínimas ou aos constrangimentos de cada interacção. Porém, tal não significa um distanciamento intransponível entre Ivan e Glória, mas uma abertura para uma intimidade e cumplicidade que se faz sentir nos olhares e risos trocados entre brincadeiras, da qual os adultos são excluídos. Para Viegas, a adolescência constitui-se como um estágio de transgressão, que se traduz na distância de que falamos, e é sem contradição o meio da maior proximidade possível a qualquer coisa de essencial que só a ela lhe é reservado – o olhar meramente interrogativo sobre o mundo, sobre o outro. Por essa razão, os adolescentes estão no centro deste universo fílmico, na medida em que contêm a potencialidade radical de uma alteridade. Formalmente, a escassez de diálogos expressa-se na ausência do campo/contra-campo, reservado apenas aos olhares mais íntimos entre Ivan e Glória, obrigando as mais distantes personagens a relacionarem-se à força do enquadramento, como acontece, por exemplo, nos encontros não premeditados entre Mauro e Vicente, cujo ódio não os salva da aparição e confronto, ainda que fugaz, na imagem, meio de concretização da sua presença.



Imagem 3: Mauro e Vicente. Fotograma de *Glória* (Viegas, 1999). 01:24:45 | © 2024 Rosa Filmes

A rarefacção da comunicação verbal entre as personagens é, no entanto, acompanhada por um tratamento do som que, ao contrário do que acontece na narrativa, acrescenta um entorno particularmente significativo à imagem, na medida em que é índice de um invisível temporal e físico. O som situa-se no enclave entre o campo e o fora-de-campo, lançando a sombra de um sobre o outro. Abílio Hernandez Cardoso classificou o fora-de-campo como “o lugar da morte” (2019, 72), o que, por contraste, faria do campo o lugar da vida, sobre o qual paira a sombra da morte que a paisagem nocturna e invernal do filme agudiza. E, se nos interrogarmos sobre “o que no campo nos desassossega”, não será essa sombra da morte “perante os nossos olhos, mesmo que invisível” (2019, 72)? Não é o fora-de-campo um invisível por onde se movem todos os fantasmas em torno desse visível – o lugar da vida que seria o campo? A sombra que paira sobre o corpo de Glória e para sempre o oculta. Uma canção entoada tão miudamente que não passa de um sussurro atira-nos para a dúvida, a instância final de *Glória*. Apenas Ivan é encontrado e retirado da água, sem que saibamos ainda se está vivo, enquanto Glória se esconde nela, escapa-se nela, levando-nos a questionar sobre o seu possível desaparecimento. Seria sua a voz que

entoava aquela canção? Se no início o seu nascimento se fez pela voz, agora, no final, a sua morte por ela também se fazia, formando uma unidade circular em torno da água, um elemento capaz tanto de conter a vida quanto a morte.



Imagem 4: Fotograma de *Glória* (Viegas, 1999). 01:39:32 | © 2024 Rosa Filmes

Num gesto de cinema contempla-nos o terror e a graciosidade do plano que nos mostra Ivan vivo, acentuando fatalmente a ausência de Glória, que sempre foi fantasma, porque há muito estava morta (Cunha e Ribas 2025, 22). E agora é tão visível e verdadeira na força que Ivan, corpo inerte transportado para fora da água, emprega para agarrar um pedaço de relva, como se esse gesto fosse um último chamamento por Glória.

Considerações finais

De 1999, *Glória* incorpora no seu tecido fílmico as transformações por que passou o cinema português na década da sua realização, 1990, mencionadas no início deste artigo, abrindo(-se) à exploração de novos caminhos no século vindouro, “caminhos esses alternativos aos pais fundadores do Novo Cinema português, com Manoel de Oliveira à cabeça e com Paulo Rocha, Fernando Lopes, António de Macedo, João César Monteiro ou José Fonseca e Costa como figuras cimeiras” (Cunha

e Ribas 2025, 17). A desvinculação – e não rejeição – “da sombra dessas figuras tutelares” (Cunha e Ribas 2025, 17) que, como se vê nos exemplos fornecidos, são unicamente realizadores, convida o outro (o marginalizado, toxicodependente, pobre, imigrante, racializado, mulher, etc.) a trilhar esses novos caminhos em direcção a um futuro incerto. No advento de um novo século, os e as cineastas portugueses reclamam para o cinema outros meios e outros sujeitos, outrora apenas receptáculos, como agentes de novos sentidos estéticos e políticos.

Afastando-nos de um enquadramento teórico, ou histórico, assente numa tentativa de imputar ao cinema no feminino, nomeadamente o cinema português, uma unidade legitimada pelo género, a nossa proposta convoca como ponto de partida não apenas o contexto social, político e académico da década em que *Glória* foi realizado, mas também o presente em que é analisado, posicionando filme e realizadora no interior da história, em contraste com o posicionamento imposto pela ideologia dominante, identificada por Claire Johnston, da mulher como a-histórica e eterna (1999, 32). Tantas vezes negada pelos aparelhos académicos e críticos do “cinema nomeável e reconhecível” (Jorge 2023, 25) às obras realizadas por mulheres, menosprezadas ou minorizadas formal e esteticamente pelo sujeito dominante desses aparelhos, que procuram (intencionalmente ou não) encerrá-las numa ideia de “olhar feminino” ou “sensibilidade feminina”, de resto no mínimo problemática, se existente de todo, a dimensão estética de *Glória* assume maior importância na análise que do filme propomos. Porque, cremos, é na dimensão estético-formal que se opera a libertação do sistema de representação dominante e, consequentemente, a metamorfose da linguagem cinematográfica e das convenções que esta assumiu ao longo da história do cinema português, fazendo continuamente despontar novos caminhos.

Referências

- Andrew, Dudley. 2004. “An Atlas of World Cinema.” *Framework: The Journal of Cinema and Media* 45(2): 9–23.
- Areal, Leonor. 2008. *Um País Imaginado: Ficções do Real no Cinema Português*. Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Baptista, Tiago. 2009. “Nacionalmente Correcto: A Invenção do Cinema Português.” *Estudos do Século XX* 9: 305–323. https://doi.org/10.14195/1647-8622_9_17.

- Bergfelder, Tim. 2005. "National, Transnational or Supranational Cinema? Rethinking European Film Studies." *Media, Culture & Society* 27(3): 315–331. <https://doi.org/10.1177/0163443705051746>.
- Cordero-Hoyo, Elena e Soto-Vásquez, Begoña. 2020. *Women in Iberian Filmic Culture. A Feminist Approach to the Cinemas of Portugal and Spain*. Bristol: Intellect.
- Costa, José Manuel. 2004. "Questões do Documentário em Portugal." Em *Portugal: Um Retrato Cinematográfico*, organizado por Nuno Figueiredo e Daniel Guarda, 116–144. Lisboa: Número - Arte e Cultura.
- Cunha, Paulo. 2016. "Para Uma História das Histórias do Cinema Português." *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento* 3(1): 36–45. <https://doi.org/10.14591/aniki.v3n1.231>.
- Cunha, Paulo e Ribas, Daniel. 2025. *Seleção Nacional: Cinco Constelações*. Porto: Batalha Centro de Cinema.
- Deleuze, Gilles. 2015. *A Imagem-Tempo. Cinema 2*. Traduzido por Sousa Dias. Lisboa: Documenta.
- Elsaesser, Thomas. 2005. *European Cinema: Face to Face with Hollywood*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hernandez Cardoso, Abílio. 2019. *Dar a Ver o Que Nos Cega*. Lisboa: Edições 70.
- Higbee, Will, e Song Hwee Lim. 2010. "Concepts of Transnational Cinema: Towards a Critical Transnationalism in Film Studies." *Transnational Cinemas* 1(1): 7–21. <https://doi.org/10.1386/trac.1.1.7/1>.
- Johnston, Claire. "'Women's Cinema as Counter-Cinema'" In *Feminist Film Theory: A Reader*, 31-40. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. <https://doi.org/10.1515/9781474473224-005>
- Liz, Mariana e Owen, Hilary, orgs. 2020. *Women's Cinema in Contemporary Portugal*. Londres: Bloomsbury.
- _____. 2023. *Realizadoras Portuguesas: Cinema no Feminino na Era Contemporânea*. Lisboa: Imprensa das Ciências Sociais.
- Lourenço, Eduardo. 1999. *Mitologia da Saudade Seguida de Portugal como Destino*. Lisboa: Gradiva.

- Mário Grilo, João. 2006. *O Cinema da Não-Ilusão: Histórias para o Cinema Português*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Monteiro, Paulo Filipe. 1995. *Autos da Alma: Os Guiões de Ficção do Cinema Português entre 1961 e 1990*. Tese de Doutoramento, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.
- Nagib, Lúcia, Chris Perriam, e Rajinder Dudrah, orgs. 2012. *Theorizing World Cinema*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Overhoff Ferreira, Carolin. 2005. “The Adolescent as Postcolonial Allegory: Strategies of Intersubjectivity in Recent Portuguese Films.” *Camera Obscura* 20(2): 35–71.
- Ribas, Daniel. 2014. *Do Novo Cinema ao Cinema Contemporâneo: A Questão da Identidade Nacional no Cinema Português*. Tese de Doutoramento, Universidade de Aveiro.
- Roma Torres, António. 1999. “Inverno do Nosso Descontentamento.” *Diário de Notícias*, Novembro 1999.

Filmografia

- Acto da Primavera* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manoel de Oliveira. Portugal, 1963. 78min.
- Trás-os-Montes* [longa-metragem, 35mm]. Real. António Reis e Margarida Cordeiro. Portugal, 1976. 118min.
- Conversa Acabada* [longa-metragem, 35mm]. Real. João Botelho. Portugal, 1981. 96min.
- Silvestre* [longa-metragem, 35mm]. Real. João César Monteiro. Portugal, 1981. 103min.
- Gestos e Fragmentos - Ensaio Sobre os Militares e o Poder* [documentário, 35mm]. Real. Alberto Seixas Santos. Portugal, 1984. 85min.
- O Movimento das Coisas* [longa-metragem, 35mm]. Real. Manuela Serra. Portugal, 1985. 100min.
- À Flor do Mar* [longa-metragem, 35mm]. Real. João César Monteiro. Portugal, 1986. 103min.
- O Sangue* [longa-metragem, 35mm]. Real. Pedro Costa. Portugal, 1990. 93min.

A Idade Maior [longa-metragem, 35mm]. Real. Teresa Villaverde. Portugal, 1991. 108min.

Casa de Lava [longa-metragem, 35mm]. Real. Pedro Costa. Portugal/França, 1995. 95min.

Corte de Cabelo [longa-metragem, 35mm]. Real. Joaquim Sapinho. Portugal, 1995. 80min.

Os Mutantes [longa-metragem, 35mm]. Real. Teresa Villaverde. Portugal, 1998. 89min.

Glória [longa-metragem, 35mm]. Real. Manuela Viegas. Portugal, 1999. 90min.

No Quarto da Vanda [longa-metragem, 35mm]. Real. Pedro Costa. Portugal, 2000. 90min.

Um Filme Português [longa-metragem, digital]. Real. Vítor Alves, Miguel Cipriano, Vanessa Sousa Dias, Jorge Jácome, Levi Martins e Carlos Pereira. Portugal, 2011. 127min.

The 1990s in Portuguese Cinema: A Historical and Aesthetic Analysis of *Glória* by Manuela Viegas

ABSTRACT This article undertakes an aesthetic analysis of *Glória* (1999), the sole feature-length film directed by Manuela Viegas, situating it within the broader framework of recent Portuguese cinema history. Since the 1980s, Viegas has established herself as a prominent editor of several pivotal works in Portuguese cinema, including *Conversa Acabada* (1981) by João Botelho, *Silvestre* (1981) and *À Flor do Mar* (1986) by João César Monteiro, *Gestos e Fragmentos – Ensaio Sobre os Militares e o Poder* (1984) by Alberto Seixas Santos, *O Sangue* (1990) by Pedro Costa, and *A Idade Maior* (1991) by Teresa Villaverde, among others. *Glória* was produced during the 1990s, a particularly fruitful period for Portuguese cinema. This decade was characterized, on the one hand, by continuity, with Portuguese cinema remaining attuned to prevailing aesthetic and formal trends in global filmmaking, and on the other hand, by rupture, particularly regarding questions of identity. During this period, Portuguese cinema sought to transcend the restrictive boundaries of “national” identity, rejecting essentialist notions of “Portugueseness” in favor of a more transhistorical and transnational perspective. In recent years, efforts to reconfigure the historiography of Portuguese cinema have emphasized the pluralization and decentralization of its canonical narrative. This ongoing process has foregrounded the imperative to address significant lacunae, particularly the systematic marginalization of women’s contributions to cinema. This encompasses not only directing but also editing, cinematography, sound design, production, and other domains of film practice.

Women's work in Portuguese cinema has frequently been consigned to the peripheries of critical and historical discourse. The case of *Glória* is illustrative in this regard, as the film remains underexplored in scholarly and critical literature.

KEYWORDS Death; oblivion; terror; grace; childhood.

Recebido a 21-01-2025. Aceite para publicação a 21-01-2025.